

Les gratte-ciels par la racine

Regards sur le
modernisme tardif



Français

≡ MAC

Les gratte-ciels par la racine

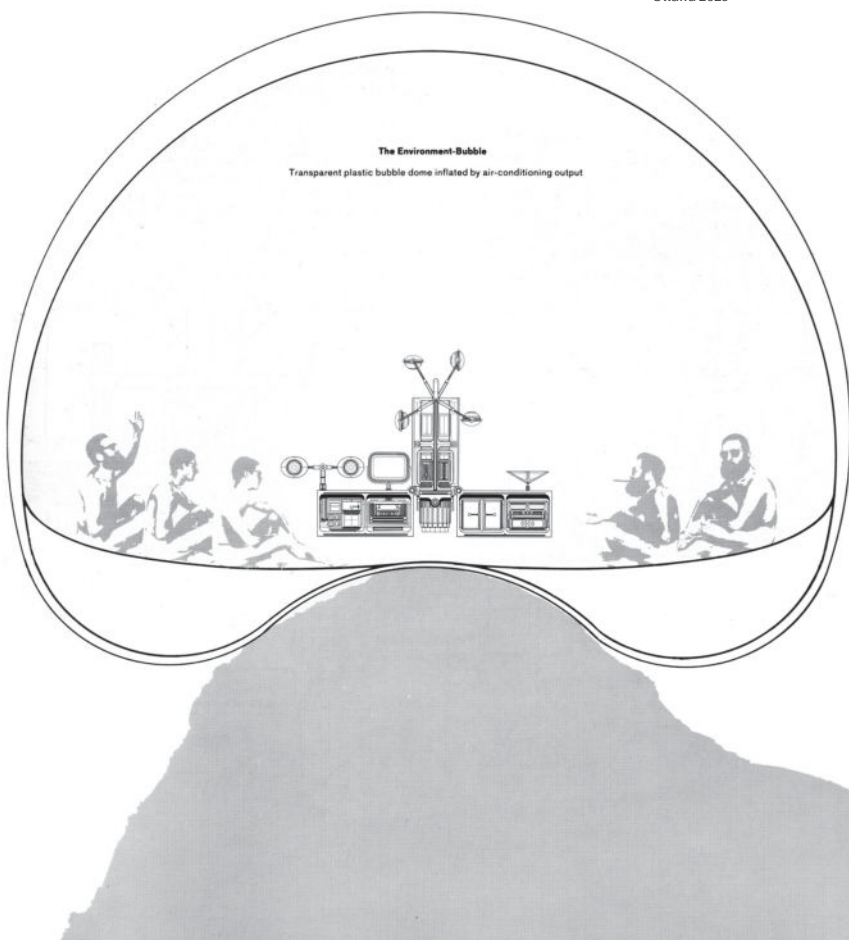
Regards sur le modernisme tardif

L'exposition *Les gratte-ciels par la racine* explore la longue vie du modernisme tardif en architecture à travers un ensemble d'œuvres réalisées au cours des dix dernières années par **Shannon Bool**, **Kapwani Kiwanga**, **Rachel Rose** et **Jonathan Schouela**, une nouvelle installation filmique de **David Hartt**, ainsi que des œuvres de **Lynne Cohen** et de **François Dallegret** produites dans les années 1960 et 1970¹.

Alors que les productions plus anciennes proposent un point de vue contrasté, mais représentatif d'importantes tendances de l'époque, les plus récentes exploitent l'avantage du recul historique pour renouveler la lecture critique du modernisme. Pour ce faire, elles emploient un éventail de méthodes qui comprend le recours aux archives, l'investissement du site, la réactivation de techniques traditionnelles ou de stratégies modernistes, la fiction spéculative et l'auto-ethnographie.

Les œuvres présentées dans l'exposition mettent en avant l'expérience corporelle de l'environnement bâti et posent aux « fantômes » du modernisme d'importantes questions liées à l'organisation sociale. Pour qui ces espaces et leurs dispositifs étaient-ils conçus ? Quels modes d'existence supposaient-ils ? Quelles techniques d'identification et de production du désir ? Et quelles modalités du vivre-ensemble ? Elles élaborent ainsi une scénographie dans laquelle les « restes » du modernisme, toujours prégnants et réinventés, apparaissent comme autant d'instruments optiques dont les jeux de projection, de superposition et de cadrage ouvrent d'étonnantes perspectives sur le présent.

François Dallegret, *Un-house*.
Transportable standard-of-living package / The Environment-Bubble, 2004 (1965).
 Impression numérique sur Mylar d'après un dessin original de 1965. Collection François Dallegret. Photo : avec l'aimable permission de l'artiste. © François Dallegret / CARCC Ottawa 2025



L'artiste canadien d'origine française **François Dallegret** fait des études en architecture à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris avant de se faire rapidement connaître par ses extraordinaires dessins d'automobiles astrophysiques, exposés à la galerie Iris Clert en 1962. Attiré par l'effervescence de la scène culturelle nord-américaine, il séjourne brièvement à New York avant de s'établir à Montréal en 1964.

Dès ses débuts, Dallegret se montre fasciné par la modernité technique et les progrès qu'elle introduit dans le champ du design et de l'architecture, qu'il interprète avec une méticulosité technique et une liberté d'imagination situant son œuvre à proximité de la science-fiction. Cependant, son travail est traversé d'un humour festif et quasi pataphysique dans lequel le corps, souvent même le sien, joue un rôle de premier plan.

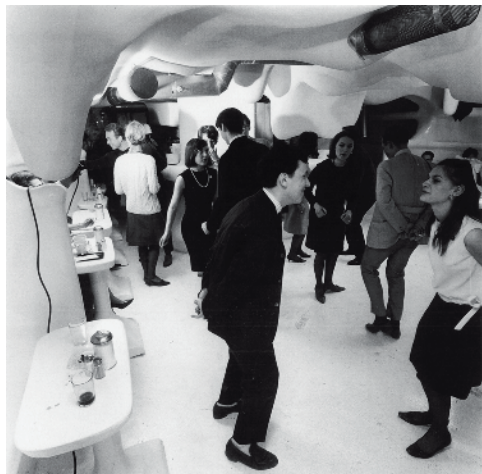
En 1964, il conçoit l'aménagement intérieur du Drug, pharmacie sise au 2130, rue de la Montagne, qui fait également office de boutique et de galerie et dont le restaurant au sous-sol est un « environnement total » surprenant fait de formes organiques et quasi psychédéliques qui rappelle d'autres lieux d'expérimentation polysensoriels de l'époque.

L'année suivante, Dallegret publie dans la revue *Art in America* ses célèbres dessins pour l'article « A Home Is Not a House », dans lequel l'historien de l'architecture britannique Reyner Banham propose une lecture spéculative des nouveaux systèmes électromécaniques. Banham envisage que ceux-ci en viennent à constituer l'essentiel de l'armature architecturale des habitations de l'avenir, remplaçant les murs par des bulles protectrices légères et mobiles – un modèle plus proche de la nature, qu'il associe à la banlieue nord-américaine et dont il voit un prototype dans la Glass House de Philip Johnson. En 1966 paraît dans la même revue l'article « Art Fiction », dans lequel Dallegret décline le thème du corps technologique de l'artiste du futur.

Dallegret conçoit également de nombreux projets d'architecture modulaires, multifonctionnels et ludiques, comme *Palais Métro* (1967), élaboré en collaboration avec Joseph Baker pour l'ancien Palais du commerce à la station de métro Berri-UQAM (dans l'esprit du *Fun Palace* de Cedric Price). Décrit dans *Art in America* comme « le centre commercial le plus avant-gardiste du monde », *Palais Métro* ne verra jamais le jour faute de fonds (en raison du contexte économique ayant suivi Expo 67), ce qui n'empêchera pas Dallegret et Baker de mener à bien des projets semblables aux États-Unis dans les années suivantes.

Ces projets montrent à quel point l'imaginaire collectif des années 1960 est frappé par les nouvelles avancées technologiques, dont la sophistication permet désormais de concevoir des environnements modulaires et standardisés, plus accessibles et plus fonctionnels, intégralement contrôlés, éclairés et climatisés. De tels espaces, potentiellement adaptables, autonomes, voire mobiles et interconnectés grâce à l'intégration d'équipements médiatiques, se révèlent aussi propices au design de soi². Initialement liée au programme moderniste de démocratisation et de

progrès social, leur longue histoire accompagne également l'essor de l'individualisme contemporain et l'inquiétante fusion des sphères de la vie intime, du travail, de la consommation et du spectacle, laquelle s'accomplit dans les hyperespaces dématérialisés de nos sociétés de contrôle³.



Cette longue histoire forme la trame contextuelle de l'exposition. L'une de ses composantes les plus emblématiques est sans doute la notion de mégastructure. Apparues au cours des années 1950 et 1960 dans les projets souvent utopiques et rarement réalisés d'architectes comme Archigram, Yona Friedman, Louis Kahn, Constant Nieuwenhuys, Cedric Price, Paolo Soleri ou Kenzō Tange, les mégastructures sont d'immenses complexes multifonctionnels, autosuffisants et souvent extensibles, dont la structure peut accueillir des unités cellulaires démontables. Elles trouvent leur origine dans le modernisme et s'inscrivent dans son prolongement, tout en marquant un moment de crise lié aux tensions qui s'y dessinent entre « l'individu et la collectivité, le transitoire et le permanent, la spontanéité et le design, la liberté et le contrôle⁴ ».

Dans *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past* (1976), Banham dresse un bilan critique de cette forme. Il consacre à Montréal un chapitre entier dans lequel *Palais Métro* figure parmi plusieurs autres projets remarquables de l'époque. Il cite également Place Ville Marie (lieu de la présente exposition) à titre de catalyseur d'une transformation fondamentale du centre-ville, qui implique un ensemble d'éléments urbains importants comme les nombreuses réalisations d'Expo 67, Place Bonaventure et le métro et donne naissance au réseau de galeries souterraines de la ville (décrite par l'auteur comme une sorte de mégastructure organique)⁵.

David Hartt, *Horizon* (détail), 2025.

Illustration de Lando, crayon et encre sur papier. Réalisée avec le soutien du Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : avec l'aimable permission de l'artiste. © David Hartt
→



David Hartt, *Horizon* (arrêt sur image), 2025.

Installation vidéographique, couleur, son, 16 min 52 s, en boucle, avec éléments sculpturaux et impression numérique grand format. Dimensions variables. Réalisée avec le soutien du Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : avec l'aimable permission de l'artiste. © David Hartt
↓

Dans sa pratique multidisciplinaire, **David Hartt** aborde le contexte moderniste à partir d'un protocole de recherche nuancé qui met en relief la singularité des espaces et les intrications de l'idéologie et de l'histoire. Loin de porter exclusivement sur l'architecture, son recours au paradigme spatial (notamment à la relation centre-périphérie) sert à décrire et relier un spectre élargi de positions subjectives.

Sans adopter une approche autobiographique à proprement parler, Hartt, dans *Horizon*, s'appuie sur son expérience personnelle pour examiner la relation qui se tisse entre l'identité et le design,

l'architecture ou l'urbanisme dans un contexte culturel et une temporalité spécifiques. La composante filmique de l'œuvre explore la vie quotidienne de la famille de sa sœur, famille mixte comme celle dans laquelle David et elle ont eux-mêmes grandi, à Beaconsfield, en banlieue de Montréal (d'origine caribéenne, ils ont été adoptés par des parents juifs anglophones et blancs). Hartt dira de cette jeunesse et du contexte socioculturel de l'époque qu'ils ont provoqué chez lui un « profond sentiment d'aliénation⁶ », en réponse auquel les édifices du paysage moderniste du centre-ville offraient une sorte de refuge imaginaire.





Principalement fondées sur une démarche documentaire, les œuvres de Hartt traitent également divers référents conceptuels sous la forme de composantes imaginaires ou spéculatives. Alors que plusieurs scènes d'*Horizon* enregistrent assez factuellement l'atmosphère intime de l'espace familial, un effet de rupture avec le réalisme se produit au point culminant du film, quand les personnages interprètent une danse ludique dans le jardin de la mère de l'artiste, devant une réplique inattendue d'un fragment du mur-rideau du Château Champlain de Roger d'Astous (1967). Sur les murs intérieurs le long du MAC à Place Ville Marie, les

neveux de l'artiste réapparaissent en protagonistes d'une fresque rétrofuturiste illustrée par le bédéiste britannique Lando, fresque dont les sections passent graduellement des espaces privés de la chambre à coucher et du salon aux espaces publics de l'arcade, de la rue et de l'horizon urbain.

Un rappel de l'horizon urbain de Montréal se devine à la fin du film, lorsque les neveux rejouent un souvenir d'adolescence de l'artiste dans lequel celui-ci contemple le centre-ville du haut d'un viaduc surplombant l'autoroute 20. En reconsidérant le thème de l'horizon physique et symbolique à travers le regard de la prochaine génération, l'œuvre de Hartt propose une « affirmation et un élargissement de ce que peut vouloir dire être Canadien, Québécois et Montréalais – un nouveau récit d'héritage polyphonique⁷ ». Ce terme de polyphonie traduit aussi un des aspects les plus fascinants de la pratique de Hartt : la mise en relief de la multiplicité interne du sujet. La mise en cause de l'essentialisme traverse l'ensemble de son œuvre et en particulier sa lecture du modernisme, dont il souligne les ambitions progressistes tout en récusant la réification nostalgique des formes et l'histoire politique contestée.

Montréal, où l'artiste est né l'année de l'Expo, figure occasionnellement dans sa production, mais jamais aussi explicitement que dans *Horizon*. La sculpture, qui reprend l'image des « yeux » de l'hôtel Champlain et agit comme un objectif cadrant le monde familial, renvoie aussi à la « bulle-environnement⁸ » de Dallegret, à qui Hartt rend un second hommage avec le banc qu'il produit pour l'installation d'après la célèbre *Chaise ressort* (1967).



Lynne Cohen, *Exhibition Hall, Place Bonaventure, Montréal*, 1978.

Impression numérique (tirage d'exposition, 2024), 110,5 x 136 cm (encadrée)
Photo : avec l'aimable permission de la succession Lynne Cohen et Andrew Lugg
© Succession Lynne Cohen

↓

Shannon Bool, *Omei Buttresses*, 2022.

Tapisserie tissée sur métier Jacquard avec broderie de soie (fibres de laine, de coton et de soie), 285 x 428 cm. Photo : avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie Daniel Faria, Toronto. © Shannon Bool

→

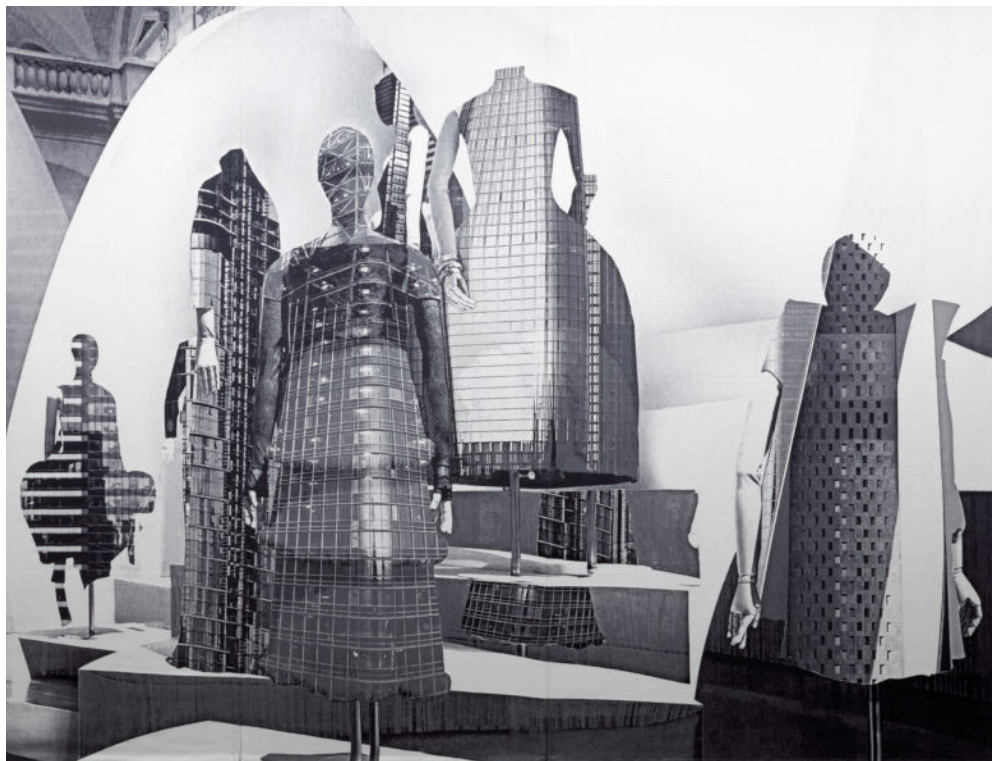
L'exposition présente également un ensemble d'œuvres de **Lynne Cohen**, dont cinq photographies prises à Place Bonaventure entre 1975 et 1979 à l'occasion des premiers voyages de l'artiste à Montréal. Construite peu de temps après Place Ville Marie, à laquelle son histoire est intimement liée, Bonaventure s'en distingue pourtant par son apparence de mégastructure brutaliste, notamment close sur l'extérieur.

Lynne Cohen s'est fait connaître pour ses photographies réalisées à la chambre grand format qui captent des intérieurs « trouvés », soigneusement choisis et vides de leurs occupants, avec un maximum d'objectivité (éclairage égal, distance neutre et grande profondeur de champ, constance de la hauteur du point de vue, cadrages symétriques, répartition égale des éléments visuels). Une des grandes forces de ses œuvres tient à la façon dont elles nous parlent des gens qui occupent ou conçoivent ces lieux à partir des seules traces qu'ils y ont laissées. Longtemps associée à une conception documentaire et moderniste de la photographie (dans la filiation de Walker Evans), la pratique de Cohen incorpore de nombreux éléments conceptuels, minimalistes et pop, ainsi qu'une réflexion sur le dispositif de représentation, qui, selon certaines interprétations, se rapportent davantage au concept postmoderne de simulation⁹.

Les photographies de Place Bonaventure appartiennent à une période de transition au cours de laquelle l'artiste passe graduellement d'intérieurs privés ou communautaires (salles de séjour, associations culturelles, salles de banquet ou de danse, clubs pour hommes, halls d'hôtel) à des environnements moins accessibles, aux tonalités plus sombres (laboratoires scientifiques, salles d'observation, salles de cours universitaires, salles de tir ou installations militaires). Ces espaces explicitent souvent l'articulation du design et de l'architecture modernistes au complexe militaro-industrielle-universitaire¹⁰. Loin de tout didactisme, cependant, les œuvres de Cohen insistent sur leur beauté singulière et souvent étrange – singularité d'autant plus paradoxale que les espaces montrés sont fréquemment conçus pour contenir l'individuation.

Ces photographies soulignent les fonctions de confinement et de conditionnement des espaces modernistes plutôt que leur mise en valeur de la transparence. Les rares percées visuelles ne s'y ouvrent jamais sur le monde extérieur : elles laissent plutôt entrevoir diverses formes de dédoublement spatial ou de mise en abyme. Dans ces nouveaux environnements, les restes de la nature apparaissent comme autant de fragments artificiels, qui évoquent surtout l'anomie et le déracinement.



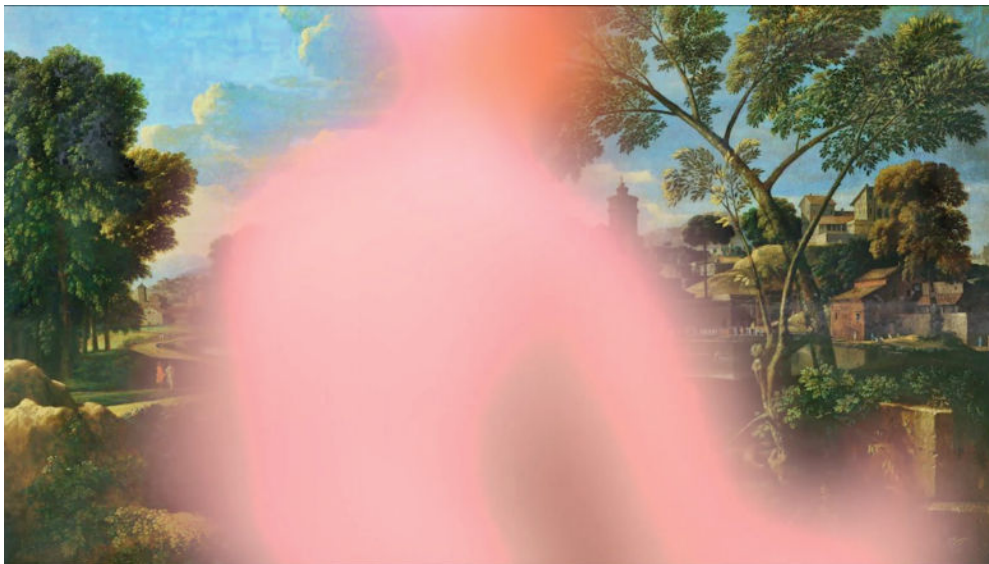


L'artiste **Shannon Bool** aborde l'architecture comme un lieu de projection, explorant plus précisément l'inconscient libidinal du modernisme qui affleure parfois dans les réalisations d'architectes comme Adolf Loos, Carlo Mollino ou Mies van der Rohe. Ses œuvres interrogent la relation qui se tisse entre l'espace, la culture et le corps féminin en croisant des procédés technologiques ou des méthodes de production empruntées à l'histoire de l'artisanat avec des stratégies d'avant-garde comme le photomontage et le collage.

L'exposition présente deux tapisseries remarquables exécutées au métier à tisser Jacquard et haussées à la main de fils de soie, qu'accompagne une série de collages architecturaux plus intimes. La production récente de Bool figure souvent des silhouettes de mannequins empruntées à des photographies de vitrine de magasins ou à des vues d'expositions muséales consacrées à la production de maisons de mode renommées. La scénographie de ces expositions a parfois été confiée à une firme d'architectes. C'est le cas, entre autres, de l'exposition *Dior: From Paris to the World*, mise en scène par Shohei Shigematsu, associé de la firme OMA. La silhouette des mannequins est découpée et agit comme une sorte de fenêtre, d'écran ou de miroir dans lesquels apparaissent des images de gratte-ciels tirées de vues de métropoles comme Hong Kong ou New York, de décors de films comme *Blade Runner* ou de réalisations d'architectes comme Norman Foster, Walter Gropius, Zaha Hadid, Louis Kahn ou Emery Roth & Sons.

Le collage numérique réalisé pour *Omeï Buttresses* présente des éléments d'architecture évoquant la forme féminine, comme la sinueuse Premier Tower de Melbourne, en Australie, dessinée par Elenberg Fraser et inspirée du vidéoclip « Ghost » de Beyoncé. Passée au filtre du métier à tisser et nommée d'après la soie noire d'Omeï, qui donne sa structure et son contraste à la tapisserie, l'image ressurgit dans un entrelacs apparemment infini de fils de laine. En mêlant le tissage, technique traditionnellement considérée comme douce, à la dureté des grilles d'acier et de verre, l'œuvre propose une inversion provocante dans laquelle la figure quasi androïde des mannequins devient porteuse des structures architecturales et de leurs habitants et habitantes, fonctionnant à la manière d'un « espace matriciel¹¹ » spéculatif.

Dans l'œuvre de Bool, le corps et le regard sont souvent liés aux notions de désir et de contrôle à travers la dyade mannequin-vitrine. Celle-ci est notamment employée dans *Magnificent Borderline*, tapisserie brodée à la main et renforcée de fils dont les différents tons de gris ajoutent une profondeur gestuelle à la structure. En mettant l'objet désiré hors d'atteinte tout en renvoyant à la spectatrice son propre reflet, la vitrine rend visibles les processus d'identification et de réification. L'interface transparente du verre crée ainsi des espaces de monstration qui sont aussi des espaces de séparation, tout en mimant la porosité du corps et de la psyché. Un des aspects les plus intéressants des œuvres de Bool (particulièrement visible dans la série *Borderline*) tient également à la façon dont le choix des images et la matérialité des médiums dialoguent pour ouvrir une perspective sur l'évolution historique de ces processus pulsionnels.



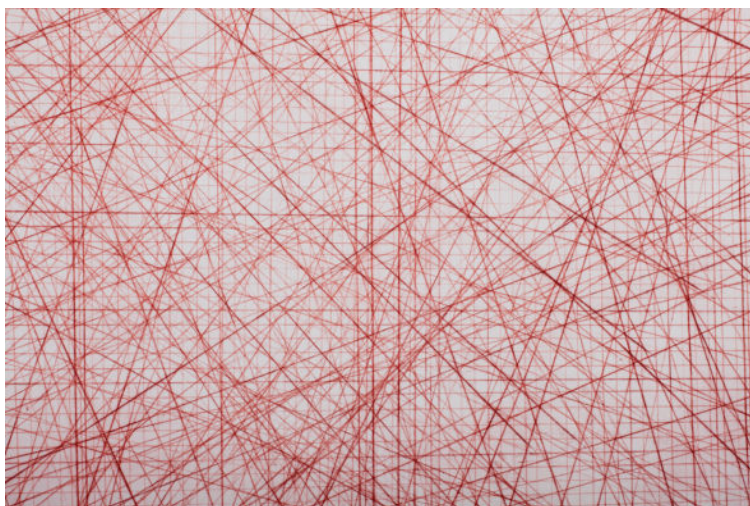
Le thème du regard et la relation du corps à la transparence du verre dans l'espace moderniste sont également traités dans l'œuvre *A Minute Ago* (2014) de la vidéaste new-yorkaise **Rachel Rose**. L'idée de cette œuvre a germé dans l'esprit de l'artiste en 2012, lorsque l'ouragan Sandy a rendu particulièrement évidente la fragilité des gratte-ciels de Manhattan.

Le film s'ouvre sur une scène de plage tournée en Sibérie. Une violente tempête de grêle s'abat sur un groupe de baigneurs qui profitaient jusque-là d'un après-midi idyllique et les force à se mettre à l'abri. Suit une série de scènes dans lesquelles apparaît une figure fantomatique qui se révèle être celle de l'architecte Philip Johnson, un des premiers tenants du style international aux États-Unis. Tandis que ses paroles se noient dans un rythme syncopé, il nous fait visiter sa célèbre Glass House, construite à New Canaan, au Connecticut, en 1949.

De façon caractéristique, le film de Rose entremêle des fragments de films trouvés et des images qu'elle a elle-même tournées. En l'occurrence, l'artiste a refilmé la visite de la Glass House du documentaire *Diary of An Eccentric Architect* (1997), à partir duquel elle a réalisé une version détournée et floutée de la silhouette de l'architecte qu'elle a ensuite insérée dans son propre film. Par

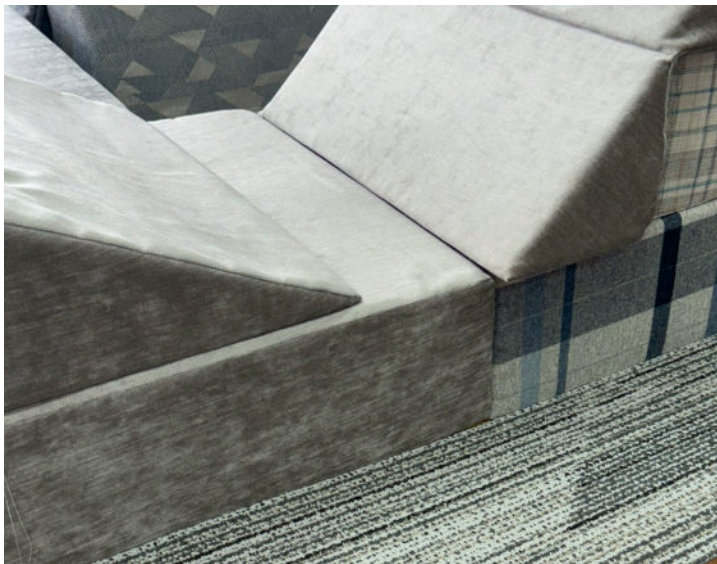
un travail de collage filmique (méthode qui, selon l'artiste, fait brutalement entrer des mondes en collision et évoque le thème de la catastrophe), ces images sont entrecoupées de plans d'un tableau ayant appartenu à Johnson qui est exposé en permanence à la Glass House. Il s'agit d'une copie des *Funérailles de Phocion* (1648–1649) du peintre français Nicolas Poussin, qui représente la fin d'un illustre général athénien du 4^e siècle avant l'ère commune. Le thème de la précarité de la vie traverse le film de Rose, dont la trame sonore comprend également des extraits du mythique concert que Pink Floyd a enregistré dans l'amphithéâtre désert de Pompéi en 1972.

Dans une entrevue menée par le Musée d'art moderne Louisiana, au Danemark, Rose souligne l'écart frappant qui sépare l'amélioration des conditions de vie que promettaient les apports formels et technologiques du modernisme de l'expérience concrète que l'on peut faire de ses espaces. La Glass House, en tant que modèle d'habitation, symboliserait parfaitement l'échec de cette visée¹². L'œuvre de Rose semble aller plus loin encore et suggérer que l'idéologie moderniste soit sustentée par une sorte de fragilité ontologique liant le développement historique de la technique à la catastrophe écologique.





Rachel Rose, *A Minute Ago* (arrêt sur image), 2014. Vidéo HD, 8 min 43 s, couleur, son, en boucle. Photo : avec l'aimable permission de l'artiste et de Pilar Corrias, Londres. © Rachel Rose



Jonathan Schouela, *Megalith Quarry System (Jardin Floral) with Pseudo-Areopagite Area Rug* (détail), 2024. Installation interactive avec coussins en mousse et tapis. Photo : avec l'aimable permission de l'artiste. © Jonathan Schouela
→

Les œuvres multidisciplinaires de **Kapwani Kiwanga** font appel aux archives et aux particularités concrètes des lieux investis. L'artiste y interroge l'objectivité présumée et les récits autorisés de divers champs du savoir, soulignant les dynamiques par lesquelles l'idéologie et les rapports de pouvoir façonnent notre perception des lieux et de leurs objets. Ses œuvres proposent ainsi des structures d'expérience matériellement denses et souvent immersives qui peuvent être lues comme autant de « stratégies de sortie »¹³.

Proximity (2019) est un dessin performatif réalisé au cordeau d'architecte dont la mesure latérale (122 cm) correspond à la distance qui, selon l'anthropologue américain Edward T. Hall, décrit la limite de l'espace personnel (une des quatre « bulles » proxémiques qui régissent le comportement et varient en fonction du contexte culturel)¹⁴. Les traits à la craie rouge totalisent 500 mètres, soit la distance préconisée par le maréchal Louis Hubert Gonzalve Lyautey (1854–1934), figure majeure de l'histoire coloniale française, pour séparer les nouvelles agglomérations européennes des villes « indigènes ». Ce « principe de séparation » qui fera école est énoncé dans le rapport du Congrès international d'urbanisme aux colonies et dans les pays de latitude intertropicale, tenu du 10 au 15 octobre 1931 à l'occasion de l'Exposition coloniale¹⁵.

En rabattant les travaux de Hall sur le contexte de l'urbanisme colonial au début du siècle, Kiwanga propose, avec *Proximity*, une méditation sur la longue histoire des rapports de pouvoir liés à l'occupation de l'espace. Son recours caractéristique à l'abstraction dérègle ici la présumée neutralité de la grille moderniste pour évoquer une histoire des corps marquée par le rationalisme techniciste de la modernité occidentale.

Les gratte-ciels par la racine débute et se conclut avec l'œuvre *Megalith Quarry System (Jardin Floral) and Pseudo-Areopagite Area Rug* (2024) de **Jonathan Schouela**, sculpture fonctionnelle réalisée pour l'exposition et constituée de coussins géométriques modulaires que le public peut manipuler.

Outre son traitement particulier de l'échelle et des matériaux, l'œuvre emploie l'idée de faux-semblant, voire de trompe-l'œil, pour évoquer avec humour certains traits canoniques du modernisme tardif – « fidélité aux matériaux », fonctionnalisme, critique de l'ornement et de l'historicisme, mégastructure. Par exemple, les tissus aux tons gris miment le calcaire, pierre employée dans de nombreuses constructions historiques ; le titre de l'œuvre renvoie également à la carrière et à la maçonnerie de pierres, alors que ce sont les constructions californiennes de style néomaya de Frank Lloyd Wright (en particulier la maison Ennis, construite en blocs de béton préfabriqués), qui ont servi de référence à l'artiste. L'œuvre joue également sur le fait que Wright qualifiait sa nouvelle méthode de « construction en blocs tissés » (*textile block construction*), les blocs de béton étant renforcés par une grille de tiges d'acier fonctionnant à la manière de fils de trame et de chaîne¹⁶.

L'architecture moderniste dialogue ici avec la longue évolution de la technique. En qualifiant ses unités de « coussins fongibles numérotés » (NFC), l'artiste détourne l'expression « jetons non fongibles » (NFT) et souligne avec humour les enjeux conceptuels liés à la variabilité de leur statut (fonctionnel ou esthétique) et l'éventuelle fluctuation ou virtualisation de leur valeur. Dans le cadre de cette exposition, *Megalith Quarry System* sert également de mobilier reconfigurable dans le salon de lecture, où sont présentés des documents d'archives sur la genèse de Place Ville Marie ainsi que divers ouvrages de référence sur le modernisme tardif.

Kapwani Kiwanga, *Proximity* (détail), 2019.

Cordeau de traçage sur papier, 122 x 122 cm. Collection Jean Ducharme.
Photo : avec l'aimable permission de l'artiste. © Kapwani Kiwanga / ADAGP
Paris / CARCC Ottawa 2025



Le fait que le MAC occupe un espace temporaire à Place Ville Marie pendant la transformation de son édifice de Place des Arts a en effet été le catalyseur de cette exposition.

En 1955, après avoir sollicité des entrepreneurs canadiens, Donald Gordon, président de la Compagnie des chemins de fer nationaux du Canada (CN), contacte le célèbre promoteur immobilier new-yorkais William Zeckendorf (Webb & Knapp) pour qu'il développe la partie nord de la rénovation urbaine amorcée en 1910 en vue de l'implantation d'un troisième terminus ferroviaire au centre-ville, desservi par le tunnel percé sous le mont Royal en 1912 (qui débouche à la hauteur de la rue Cathcart). Ambitieux, Zeckendorf s'intéresse à l'ensemble du site, qui s'étend alors jusqu'à la rue Saint-Antoine.

Le service d'architecture de Webb & Knapp, que dirige l'architecte I. M. Pei, se charge rapidement de l'élaboration du plan directeur avec ses collaborateurs, son confère Henry Cobb et l'urbaniste Vincent Ponte. Tous sont diplômés de l'École supérieure de design de l'Université Harvard, où enseignaient Joseph Hudnut et le fondateur du Bauhaus, Walter Gropius. Place Ville Marie est construite de 1958 à 1962 par I. M. Pei & Associates, avec la collaboration des architectes montréalais Affleck, Desbarats, Dimakopoulos, Lebensold, Michaud et Sise, qui forment une agence connue sous le nom d'ARCOP. Accompagnés d'Eva Vecsei et de

Vincent Ponte, ceux-ci poursuivront la transformation de la grande propriété du CN avec Place Bonaventure. Plus haut gratte-ciel du Commonwealth au moment de sa construction, Place Ville Marie devient rapidement le symbole du nouvel essor économique de la ville à l'aube de la Révolution tranquille¹⁷.

Caractéristique du style international, Place Ville Marie est aussi un ambitieux complexe multiniveau combinant espaces de bureaux, commerces de détail et infrastructures de transport qui tire parti de la tranchée existante et de la dénivellation naturelle du lieu : près de la moitié de ses espaces se trouvent sous terre et la galerie marchande climatisée – la première de ce type à Montréal – est, comme nous l'avons vu, le point d'origine de la « ville intérieure » mégastructurelle développée par Ponte¹⁸.

En 1965, Place Ville Marie est également, par un concours de circonstances inattendu, le tout premier lieu d'activité du MAC, qui y présente une exposition itinérante consacrée à Georges Rouault. Soixante ans plus tard, nous souhaitons profiter de notre retour en ce lieu pour y accueillir un corpus d'œuvres qui aborde précisément, cette fois, les enjeux de l'espace moderniste tardif. Nous espérons que ces œuvres auront une résonance particulière dans ce contexte si chargé d'histoire et qu'elles renouvelleront le regard que nous portons sur lui. François LeTourneur, commissaire





Vue du vernissage de l'exposition *Rouault* présentée au Musée d'art contemporain de Montréal à la Place Ville Marie, du 19 mars au 2 mai 1965
Photo : inconnu du MAC, archives du Musée d'art contemporain de Montréal

NOTES

1 Le titre de cette exposition reprend celui d'un court article anonyme attribué à Guy Debord, paru dans le bulletin d'information du groupe français de l'Internationale lettriste, *Potlatch*, n° 5 (20 juillet 1954).

2 Sur les liens entre la longue histoire des « sphères » immunologiques, les techniques de climatisation, le modernisme architectural et le design de soi, voir Peter Sloterdijk, *Écumes, sphérologie plurielle*, trad. Olivier Mannoni (Paris : Hachette, 2013 [2005]).

3 Sur la notion deleuzienne de société de contrôle en relation avec l'évolution du modernisme tardif, voir l'étude de Reinhold Martin sur l'architecture d'entreprise américaine de l'après-guerre : *The Organizational Complex: Architecture, Media, and Corporate Space* (Cambridge, MIT Press, 2003). La notion d'hyperespace est empruntée à l'analyse que fait Fredric Jameson de l'hôtel Westin Bonaventure, à Los Angeles, dans *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. Florence Nevoltry (Paris : Beaux-arts de Paris, 2011).

4 Todd Gannon, « Foreword », dans Reyner Banham, *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past* (New York : The Monacelli Press, 2020 [1976]), p. 4. Voir aussi Justus Dahinden, *Structures urbaines de demain*, trad. Anne Fréjer (Paris : Éditions du Chêne, 1972).

5 Reyner Banham, « Megacity Montreal », op. cit., p. 110–133. Dix ans plus tôt, Peter Blake consacrait un article de fond à la modernisation du centre-ville de Montréal : « Downtown in 3D », *Architectural Forum*, vol. 125, n° 2 (septembre 1966), p. 31–49. Voir aussi Inderbir Singh Riar, « Montreal and the Megastructure, ca 1967 », dans Rhona Richman Kenneally et Johanne Sloan (dir.), *Expo 67: Not Just a Souvenir* (Toronto : University of Toronto Press, 2010), p. 193–210.

6 Conversation avec l'artiste, mai 2023.

7 Id.

8 La double référence à la « bulle-environnement » et à l'hôtel Champlain apparaît également dans l'exposition *for everyone a garden* (Corbett vs. Dempsey, Chicago, 2013), où Hartt jouait sur leur résonance formelle avec celles juxtaposables de l'architecte français Jean-Louis Chanéac. L'exposition empruntait son titre à un livre bien connu de Moshe Safdie (1974).

9 Johanne Lamoureux, « L'endroit du décor », dans Frédéric Paul (dir.), *Lynne Cohen : L'endroit du décor = Lynne Cohen: Lost and Found* (Limoges : Fonds régional d'art contemporain Limousin, 1992), p. 11–14. Cette lecture a récemment été reprise dans le cadre d'une exposition tenue au Centre Georges Pompidou qui faisait dialoguer la pratique de Lynne Cohen avec celle de la photographe française Marina Gadonneix. Voir Matthias Pfaller, « Du modernisme au postmodernisme : l'œuvre de Lynne Cohen et la scène photographique des années 1960 à 1990 », dans Florian Ebner et Matthias Pfaller (dir.), *Lynne Cohen : Observatoires/Laboratoires* (Paris : Centre Pompidou, 2023), p. 10–13.

10 L'expression « military-industrial-academic complex », du sénateur américain J. William Fulbright, est citée par Reinhold Martin (op. cit., p. 186).

11 Cette perspective n'est pas sans rappeler la lecture que propose Alessandra Ponte de la « bulle-environnement » de Dallegret à partir des travaux de Peter Sloterdijk (op. cit.) : « Alessandra Ponte in Conversation with François Dallegret », dans Alessandra Ponte, Laurent Stalder et Thomas Weaver (dir.), *GOD & CO: François Dallegret Beyond the Bubble* (Londres : Architectural Association, 2011), s. p. Voir également à ce sujet Bracha Ettinger, *Matrilineal Subjectivity, Aesthetics, Ethics*, Volume 1, 1990–2000, éd. Griselda Pollock (dir.) (Londres : Palgrave Macmillan, 2020). Sur la notion de projection et la question du corps féminin racisé en relation avec l'environnement moderniste, voir Anne Anlin Cheng, *Second Skin: Josephine Baker and the Modern Surface* (New York : Oxford University Press, 2011). Voir aussi Beatriz Colomina (dir.), *Sexuality and Space*, série Princeton Papers on Architecture, vol. 1 (New York : Princeton Architectural Press, 1992).

12 Louisiana Channel, « Rachel Rose Interview: Between Living and Non-Living », YouTube, 13 décembre 2018, vidéo, 16 min 36 s, <www.youtube.com/watch?v=C6kdcj3yDY>. Ce point de vue diffère considérablement du compte rendu que donne Banham de ce lieu dans *L'architecture de l'environnement bien tempéré* (Orléans : HUY, 2011).

13 Sylvain Bourmeau, « Kapwani Kiwanga et Zahia Rahmani : "Se frayer des chemins" », AOC, 19 juin 2021. <<https://aoc.media/entretien/2021/06/18/kapwani-kiwanga-et-zahia-rahmani-se-frayer-des-chemins/>>.

14 Edward T. Hall, *La dimension cachée*, trad. Amélie Pettit (Paris : Seuil, 1971), p. 123.

15 Jean Royer (dir.), *L'urbanisme aux colonies et dans les pays tropicaux : communications et rapports du Congrès international de l'urbanisme aux colonies et dans les pays de latitude intertropicale* (La Charité-sur-Loire : Delacance, 1932–1935).

16 Bruce Brooks Pfeiffer, « Frank Lloyd Wright and the "Textile Block" Construction System », *Domus*, n° 737 (avril 1992), <www.domusweb.it/en/from-the-archiv-2022/02/08/frank-lloyd-wright-and-the-textile-block-construction-system.html>.

17 Pour une histoire détaillée de Place Ville Marie, voir France Vanlaethem, Sarah Marchand, Paul-André Linteau et Jacques-André Chartrand, *Place Ville Marie : l'immeuble phare de Montréal* (Montréal : Québec Amérique, 2012). Voir également Don Nerbas, « William Zeckendorf, Place Ville-Marie, and the Making of Modern Montréal », *Revue d'histoire urbaine*, vol. 43, n° 2 (printemps 2015), p. 5–25, <<https://doi.org/10.7202/1031287ar>>. Voir finalement l'intéressant article d'Hubert Aquin, « Essai crucimorphe », *Liberté*, vol. 5, n° 4 [28] (juillet-août 1963), p. 323–326, <<https://id.erudit.org/iderudit/30248ac>>. Pour une étude plus large du développement de Montréal dans les années 1960, voir André Lortie (dir.), *Les années 60 : Montréal voit grand* (Montréal : Centre canadien d'architecture, 2004).

18 Pour une lecture critique des avatars tardifs de l'architecture moderniste (y compris la forme de la mégastructure) et de leur développement dans les espaces commerciaux contemporains, voir en particulier Rem Koolhaas, « Junkspace », dans Chuihua Judy Chung, Jeffrey Inaba, Rem Koolhaas et Sze Tsung Leong (dir.), *The Harvard Design School Guide to Shopping* (Cologne : Taschen, 2001), p. 408–421.

ACTION CULTURELLE

Visite-rencontre

Avec Shannon Bool et Jonathan Schouela
Visite en anglais : le mercredi 5 mars, à 16 h 30

Avec François LeTourneau, commissaire de l'exposition
Visite en français : le mercredi 12 mars, à 17 h 30
Visite en anglais : le mercredi 2 avril, à 17 h 30

Avec François Dallegret et Alessandra Ponte
Visite en français : le mercredi 16 avril, à 17 h 30

ATELIERS DE CRÉATION

MAC en famille : pour toute la famille (6 ans et plus) (\$)
Les samedis 15 mars, 5 avril, 3 mai, 7 juin, 5 juillet et 2 août 2025,
de 10 h à 12 h ou 13 h à 15 h
Les vendredis 4 juillet et 1^{er} août 2025, de 10 h à 12 h ou 13 h à 15 h

Les Moments créatifs : Ateliers pour les adultes (\$)
Les mardis 13, 20 et 27 mai 2025, de 13 h 30 à 16 h
Les mercredis 14, 21, et 28 mai 2025, de 13 h 30 à 16 h
Les samedis 24 et 31 mai 2025, de 13 h 30 à 16 h

Tandem Atelier / Visite pour les groupes

Groupes scolaires (gratuit)
Groupes de camps de jour (gratuit)
Groupes communautaires (gratuit)
Groupes d'adultes (\$)
Du 12 mars au 7 août 2025

MÉDIATION EN SALLE

Une médiatrice ou un médiateur est disponible pour échanger avec vous sur les enjeux soulevés par l'exposition et pour répondre à vos questions.
Des visites bilingues sont offertes sans réservation pendant ces périodes (incluses dans le prix d'entrée).

HORAIRE

Les jeudis et vendredis

Médiation de 16 h à 19 h
Visite interactive à 17 h 30

Les samedis et dimanches

Médiation de 14 h à 17 h
Visite interactive à 15 h

Des visites sont également offertes sur réservation pour tous les groupes de 10 personnes ou plus. Réservation et information au **514 847-6253 / reservation.education@macm.org**.

Veuillez visiter le site Web du Musée pour de plus amples détails et d'autres événements à venir.

Couverture :

François Dallegret avec Joseph Baker et Pierre Gaboriau, Palais Métro, 1967.

Collage, Collection François Dallegret.

Photo : avec l'aimable permission de l'artiste

© François Dallegret / CARCC Ottawa 2025

ACCESSIBILITÉ

Plusieurs ressources sont disponibles en ligne et sur place. Demandez les textes d'exposition en gros caractères ou en braille et le plan tactile de nos salles au comptoir d'accueil.

Un parcours audiodécrit est aussi disponible pour toute personne qui souhaite approfondir sa compréhension du contenu visuel de l'exposition.

Rendez-vous sur la page suivante : macm.org/accessible

macm.org